



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Licht und Schatten. Ästhetik im chromogenen Farbfilm der 1970er-Jahre

Kost, Joelle

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-183265>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Kost, Joelle (2020). Licht und Schatten. Ästhetik im chromogenen Farbfilm der 1970er-Jahre. In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine. Color Mania : Materialität Farbe in Fotografie und Film. Zürich: Lars Müller, 165-178.

Licht und Schatten

Ästhetik im chromogenen Farbfilm der 1970er-Jahre

Joëlle Kost

Brooklyn 1971. Langsam umrundet der Wagen den Block, verschwindet aus dem Gesichtsfeld, taucht erneut auf. Dampfende Gullydeckel, spärliche Beleuchtung. Zwei Kriminalpolizisten beobachten die Szenerie. Sie warten, dann der Zugriff. Wacklige Handkamera, Geschrei, rote zuckende Polizeilichter im fahlen Nachthimmel. Entsättigte, blaugraue, dokumentarisch anmutende Bilder prägen das Stimmungsbild. Roh und ungeschliffen präsentiert der Thriller *THE FRENCH CONNECTION* (*BRENNPUNKT BROOKLYN*, William Friedkin, USA 1971) das New York der 1970er-Jahre. Er zeigt ein Bild seiner Zeit.

→ Abb. 1

Die amerikanische Filmproduktion jener Zeit zeichnet sich durch grosse Umbrüche auf ästhetischer, technischer und institutioneller Ebene aus. Seit nunmehr zwanzig Jahren ist der chromogene Mehrschichtenfarbfilm¹ als führendes Farbfilmverfahren auf dem Markt. Grundlegende technische Hürden sind überwunden und verschiedene Hersteller dieses Verfahrens konkurrieren miteinander, während die technische Perfektionierung unentwegt vorangetrieben wird. Ein zentrales Anliegen ist die Erhöhung der Lichtempfindlichkeit. Beachtenswerte Erfolge werden bereits gegen Ende der 1960er-Jahre erzielt. Parallel dazu wandeln sich Beleuchtungsstile und das Selbstverständnis von Regie und Kamerapersonal.

Package-Unit-System und New Hollywood

Mit dem Aufkommen des Fernsehens in den 1950er-Jahren begann es in Hollywood zu kriseln. Schon 1948 hatte das Paramount-Urteil für eine Trennung von Produktion und Distribution seitens der Studios gesorgt. Im Zuge dessen veränderte sich die Studiostruktur stark. An die Stelle des vertikal-integrierten Studiosystems, bei welchem die gesamte Konzeption und Distribution eines Spielfilms in den Händen eines Studios konzentriert war, trat das «Package-Unit-System»: Unabhängige Produzent_innen stellten individuelle Filmprojekte inklusive Drehbuch, Drehorten und Fachpersonal zusammen. Die persönliche Handschrift erhielt einen höheren Stellenwert. Gleichzeitig fand bei den Regisseur_innen ein Generationswechsel statt. Neue gestalterische Freiheiten und eine dezidiertere Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Filme waren die Folge. Die neue Generation trennte sich von tradierten Erzählstrukturen, brach Genrekonventionen auf und setzte auf problembelastete

und introvertierte Protagonist_innen. Zudem verschrieb sie sich einem neuen Realismus. Körnige Bilder, entsättigte Farben, *lens flares* (Blendenflecke) und natürliches Licht sollten mit der Perfektion der vorangegangenen Jahre brechen. Die Vertreter_innen des New Hollywood fanden Inspiration in der französischen Nouvelle Vague, welche bereits in den 1950er-Jahren die Filmsprache in Europa verändert und Regisseur_innen einen Autor_innenstatus zugestanden hatte.

Beleuchtungsstile im Wandel

Bereits in den 1960er-Jahren wurden die Drehorte vereinzelt aus dem Studio an reale Örtlichkeiten verlagert. Dieser Trend setzte sich im folgenden Jahrzehnt verstärkt fort. Filme wie *THE FRENCH CONNECTION* oder *THE GODFATHER* (DER PATE, Francis Ford Coppola, USA 1972) wurden fast ausschliesslich *on location* gedreht. Den beiden Kameramännern Owen Roizman und Gordon Willis war es wichtig, die Drehorte nicht durch zu viel zusätzliche Beleuchtung zu verändern. Meist wurde lediglich das vorhandene Licht nur soweit ergänzt, wie es für das Filmmaterial nötig war, ganz nach der Devise «weniger ist mehr», oder, wie es Willis ausdrückte: «See what you're looking at. Don't walk into a situation and re-manipulate it. Look at it!»²

Besonders dunkle Szenerien wurden nur spärlich beleuchtet. Diese Low-Key-Beleuchtungen sind zwar ein seit dem Stummfilm bekanntes Beleuchtungsschema, doch hat sich dieses in den 1970er-Jahren verändert. Eine Low-Key-Ausleuchtung zeichnet sich durch das Fehlen eines dominierenden Führungslichtes aus, zugleich verteilt sich das Grundlicht auf wenige Lichtquellen. Grosse Bildteile fallen ins Dunkel ab. Waren in den 1950er- und 1960er-Jahren trotz dunkler Bildgestaltung jeweils der Hintergrund der Szenerien meist zu erahnen und Gesichter gut erkennbar, so sind in den Folgejahren immer mehr Bildteile derart schwach beleuchtet, dass keine Zeichnung mehr sichtbar ist. Tiefe Schwärze umfasst die – oft nur noch partiell – beleuchteten Gesichter. Immer näher rückt die Kamera dabei an die Protagonist_innen heran. Ein Phänomen, das oft in Technicolor-Filmen zu beobachten ist, nun aber auch im chromogenen Farbfilm auftaucht.

Bei der Verwendung farbiger Lichtquellen ist eine Reduktion der Buntheit auszumachen. Bis in die 1960er-Jahre war der Einsatz von farbigem Licht fast ausschliesslich diegetisch (also aus der Ebene der erzählten Welt des Films) motiviert, etwa zum Unterstreichen bestimmter Milieus oder Tageszeiten oder als Teil der externen Visualisierung von Figuren-Emotionen, auch *mood lighting* genannt.³ Zwar sind sowohl eine milieubezogene farbige Lichtsetzung als auch *mood lighting* nach

wie vor in den 1970er-Jahren zu finden, hinzu kommt jedoch ein neues Phänomen: eine Überhöhung natürlich anmutender Farbgebung. Bei Szenen, in denen warme Lichtquellen wie Kerzen, Feuer oder oranges Kunstlicht eingesetzt werden, wird die Farbigkeit der jeweiligen Lichtquelle direkt für die gesamte Szenerie genutzt. Willis entscheidet sich in *THE GODFATHER* gar dafür, diese warmen Töne über den ganzen Film hinweg zu verwenden. So nutzt er verschiedene schokoladenfarbige Filter, nuanciert nach Schauplatz – ein gebrochenes Braun für New York, intensive, weiche Brauntöne für Sizilien. Das Arbeiten mit farbigen Lichtern passt sich dem allgemeinen Umgang mit vorhandenen Lichtquellen an. Vorgefundene Mischlichtsituationen, wie beim Dreh einer U-Bahnszene für *THE FRENCH CONNECTION*, werden unmittelbar in die Ästhetik des Films integriert.

Was den Einsatz von farbigem Licht angeht, sind die europäischen Filmemacher_innen generell experimenteller als ihre amerikanischen Kolleg_innen. So gestaltet der Kameramann Vittorio Storaro in *IL CONFORMISTA* (DER GROSSE IRRTUM, Bernardo Bertolucci, ITA 1970) nächtliche Aussenszenen überaus blau, während der restliche Film durchaus naturalistisch gehalten ist. Roizman hingegen belässt es in seinen Nachtaufnahmen bei blassen Blautönen. Storaro greift mit seinem starken Farbeinsatz eine Konvention aus der Zeit des Stummfilms auf, welche im Umfeld der 1970er-Jahre jedoch befremdlich wirkt – entsprang die Tradition, Nachtszenen in Blautönen zu gestalten, doch früheren Schwierigkeiten, bei Nacht und wenig Licht zu drehen, weshalb die Szenen bei Tag gefilmt werden mussten und dann blau eingefärbt wurden, um die nächtliche Stimmung zu simulieren. Da diese Motivation bei Storaro nicht mehr geltend gemacht werden kann, muss seine stilistische Entscheidung vielmehr als Ausdruck eines Individualstils gewertet werden, passend zum neuen Selbstbild der Kameralente dieser Zeit. Gerade farbiges Licht ist ein geeignetes Stilmittel, sich individuell auszudrücken und von Konventionen abzuheben.

Technische Pfeiler

Diese ästhetischen Muster wurden unter anderem durch Entwicklungen im Bereich der Sensibilisierung des Filmmaterials ermöglicht. Ende der 1960er-Jahre erhöhte sich die Lichtempfindlichkeit des 35-mm-Filmmaterials von 50 EI (*Exposure Index*) auf 100 EI. Eastman Kodak legte 1968 mit Eastman Color Negative 5254 vor, Fuji Photo Film Co., Ltd. zog ein Jahr später mit Fujicolor Negative Type 8515 nach.⁴ Eastman Kodak hatte es geschafft, mit seinem neuen Negativ die Lichtempfindlichkeit zu verdoppeln, ohne dabei an Schärfeleistung oder

Farbwiedergabe einzubüssen – dementsprechend gross war die Akzeptanz auf dem Filmmarkt. Das Filmmaterial wurde besonders für seine Toleranz und seine Wiedergabe der Hauttöne geschätzt. Lange Zeit verharrte die Lichtempfindlichkeit bei 100 EI, erst zu Beginn der 1980er-Jahre verbesserte sie sich innert kürzester Zeit um das Fünffache auf 500 EI. Hierfür waren unter anderem neue Silberhalogenide, die hochempfindlichen T-Kristalle (*T-Grains*), verantwortlich, welche Eastman Kodak 1982 zuerst im Fotofilm Kodacolor VR 1000 Film einsetzte und ein Jahr später in sein Filmmaterial implementierte. In der Zwischenzeit behelfen sich die Filmemacher_innen mit der sogenannten «forcierten Entwicklung». Hierfür wurde das Filmmaterial während des Drehs bewusst unterbelichtet und während der Entwicklung im Labor wiederum überbelichtet. Auf diese Art und Weise konnte der Belichtungsspielraum des Films erweitert werden, jedoch mit Verlusten in puncto Körnigkeit, Farbsättigung und Schärfelistung. Diese auf den ersten Blick als Störungen anmutenden Aspekte wurden aber durchaus ästhetisch genutzt, wie das Beispiel *THE FRENCH CONNECTION* zeigt.

Filmmaterial, Beleuchtung und Objektive sind gemeinsam für die Lichtsteuerung verantwortlich. Dem Drang zur grösseren Mobilität konnte nur durch die Entwicklung von kleineren, leichteren Beleuchtungssystemen entsprochen werden. Mitte der 1970er-Jahre wurden zudem lichtstärkere Objektive entwickelt, welche es den Kameraleuten erlaubten, die Blenden weiter zu öffnen, wodurch sie mehr Licht zur Verfügung hatten. Filmte Roizman noch mit einer Blende von f2.3, stand mit Blendenöffnungen von f1.3 bis f1.5 nun die doppelte Lichtmenge zur Verfügung. Mittels eines Spezialobjektivs von gar f0.7 bot sich Stanley Kubrick gar die Möglichkeit, Szenen in *BARRY LYNDON* (GBR 1975) lediglich mit Kerzenlicht und Deckenreflektoren ausleuchten zu lassen – ein gutes Beispiel dafür, wie sich die Palette an Möglichkeiten für die Filmemacher_innen zusehends erweitert hat.

Neue Möglichkeiten

Diese neue Vielfalt, wie sie – durch das Zusammenspiel von technischen Erneuerungen, institutionellem Wandel und kulturellen Einflüssen – den Filmemacher_innen der 1970er-Jahre zur Verfügung stand, legte den Boden für Filme wie *THE FRENCH CONNECTION*. Bei Letzterem ermöglichte die Abkehr von Hollywood-Normen die Integration dokumentarischer Stilelemente. Die grobkörnigen Bilder sind dem persönlichen Wunsch des Regisseurs geschuldet, der entsättigte Look entspricht dem generellen Zeitgeschmack der 1970er-Jahre. Ein Film, welcher den Nerv seiner Zeit traf.

1 Vgl. im vorliegenden Band den Beitrag «Filmfarben» von Barbara Flückiger, S. 17–49.

2 Gregg Steele, «On Location with The Godfather», in: *American Cinematographer*, 53, 6, 1971, S. 568–571.

3 Vgl. im vorliegenden Band den Beitrag «Filmfarben» von Barbara Flückiger, S. 17–49.

4 Die Steigerung der Lichtempfindlichkeit auf 100 EI und mehr war im Schmalfilm- und Umkehrmaterial-Bereich bereits Mitte der 1960er-Jahre gelungen. Da für die professionelle Filmproduktion jedoch die Filmmaterialien des Negativ-Positiv-Verfahrens zentral waren, wird hier der Fokus auf jene 35-mm-Materialien gelegt.



Abb. 1 THE FRENCH CONNECTION (William Friedkin, USA 1971).
Screenshot der Twentieth Century Fox Home Entertainment DVD, 2003



Abb. 2 THE FRENCH CONNECTION (William Friedkin, USA 1971).
Screenshot der Twentieth Century Fox Home Entertainment DVD, 2003



Abb. 3 In New York spielende Szene aus THE GODFATHER
(Francis Ford Coppola, USA 1972). Technicolor No. V, Dye-Transfer-Kopie,
Azetatfilm, 35 mm. Credit: Library of Congress. Foto: Joëlle Kost

Abb. 4 In Sizilien spielende Szene aus THE GODFATHER
(Francis Ford Coppola, USA 1972). Technicolor No. V, Dye-Transfer-Kopie,
Azetatfilm, 35 mm. Credit: Library of Congress. Foto: Joëlle Kost





Barbara Kasten, *Architectural Sites*. Cibachrome Prints

S. 177–178 *Architectural Site 19, Pavilion for Japanese Art LACMA, Los Angeles, CA, July 19, 1989, 152,4 × 127 cm. Credit: Barbara Kasten / Kadel Willborn, Düsseldorf. Architectural Site 17, High Museum of Art, Atlanta, GA, August 29, 1988, 127 × 152,4 cm. Credit: Barbara Kasten / Kadel Willborn, Düsseldorf*

S. 184–185 *Architectural Site 15, Whitney Museum of American Art, October 19, 1987, 152,4 × 127 cm. Credit: Barbara Kasten / Sammlung Philara, Düsseldorf. Architectural Site 10, Museum of Contemporary Art Los Angeles, December 22, 1986, 152,4 × 127 cm. Credit: Barbara Kasten / Kadel Willborn, Düsseldorf*

Im Raum schwebende Farbe

Über Barbara Kastens *Architectural Sites*

Mona Schubert

«Als ich mich in die kühle Stille des Innenraums begab, schwebten Farbflecken im Raum und veränderten ihre Form, sobald sie auf Oberflächen mit unterschiedlichen Texturen trafen. Diese fokussierten Farbflächen erstrahlten aus den unregelmäßig geformten Buntglasöffnungen des Gebäudes und durchdrangen spielerisch das weiche, atmosphärische Licht, das aus den Obergaden strömte.»¹

Diese Zeilen schrieb die US-amerikanische Künstlerin Barbara Kasten über ihren Besuch von Le Corbusiers Notre-Dame-du-Haut im französischen Ronchamp, der für sie eine Initialzündung ihrer künstlerischen Praxis war. Das Zusammenspiel von Raum, farbigem Licht und Materialität, das Kasten hier so anschaulich in Worte fasst, bildet Grundlage und Ausgangspunkt ihres Œuvres. Seit den 1980er-Jahren konstruiert sie in ihrem Studio in Chicago mehrschichtige Installationen aus farbigem Plexiglas, Spiegeln, Metall und geometrischen Formen, die sie aus verschiedenen Winkeln beleuchtet und abfotografiert. Eines ihrer einflussreichsten Vorbilder ist der Bauhaus-Künstler László Moholy-Nagy, auf dessen Werk sie während eines Aufenthalts in Deutschland in den 1960er-Jahren stieß. Dieser hatte bereits in den 1930er-Jahren farbige Materialstudien vor der Kamera installiert,² die deutliche Gemeinsamkeiten zu Kastens Arbeiten aufweisen. Stilistische bildnerische Mittel wie Glanz, Spiegelungen, Projektionen und Transparenz, aber auch die räumliche Illusion, die durch eine minutiös komponierte Licht- und Schattenführung verstärkt wird, stehen in beider Werk im Fokus.

Die 16-teilige Fotoserie *Architectural Sites* (1986–1990) kann als Erweiterung von Kastens Studioinszenierungen begriffen werden. In Auftrag gegeben durch das US-amerikanische Lifestyle-Magazin *Vanity Fair*, sollten die Aufnahmen ursprünglich einen Artikel begleiten, der Finanz- und Kulturzentren als neue, weltliche Kathedralen thematisieren wollte, jedoch letztlich unveröffentlicht blieb. Die Künstlerin inszenierte aufwendig mit aus dem Studio erprobten bildnerischen Mitteln – farbigen Projektionen und Spiegelungen – Ikonen postmoderner Architektur der USA, die sich durch opulente Eingangsbereiche und hohe Atrien auszeichnen. Der Schritt aus dem Studio in den öffentlichen Raum und die damit einhergehende erheblich grössere Dimension der Inszenierung brachten eine Ausweitung der gesamten Produktion mit